



## שירה מול טוטליטריות - אלתרמן ו'שירי מכות מצרים' - עוזי שביט

פרק שבעה עשר

### 'בדרך נא-אמון' והתפיסה הפיגורלית

בחרתי לפתוח את הדיון ב'שירי מכות מצרים' לא בסדר הטבעי לכאורה, בשיר הפתיחה 'בדרך נא-אמון', אלא בשירי המכות – לא רק משום שזה היה, כנראה, סדר הכתיבה של היצירה, ולא רק משום שזה החלק העיקרי של היצירה, לפחות מבחינה כמותית, אלא גם, ובראש וראשונה, משום שלהערכתי רק מחלק זה ניתן ללמוד על הנושא האמיתי של היצירה: לא 'השואה', גם לא מלחמת העולם השנייה באופן כללי, גם לא 'דמעת החפים מחטא', אלא הקסם הרוחני של הפשיזם והמלחמה הנואשת ל'הצלת העולם' באמצעות המאבק על נפשה של האנושות כנגד מקסם השווא של השטן, וגיוס כל כוחות הנפש והרוח הקשורים במורשת תרבות המערב ההומניסטית, למלחמה הגורלית.

הגיע הזמן לפנות לשיר הפתיחה, 'בדרך נא-אמון'. יש לשער שכדרך מרבית ההקדמות נכתב השיר בסוף, לאחר שגוף היצירה הושלם, והוא נועד להדריך את הקורא לעבר הקריאה הנכונה של היצירה השלמה.<sup>1</sup>

במסתו 'המספר', מ-1936, כותב ולטר בנימין את המשפטים הבאים, העשויים לשמש מוטו ל'בדרך נא-אמון':

מנמוזינה, הזוכרת והמזכירה, היתה ליוונים המוזה של האפיקה. שם זה מוליך את המתבונן לאחור, אל פרשת דרכים בתולדות העולם [...] ההיזכרות מייסדת את שלשלת המסורה, המעבירה את ההתרחשויות מדור לדור. היא ההבט המוזי של האפיקה, במובן הרחב של המילה. (בנימין 1996, 188; ההדגשה שלי – ע.ש.)

<sup>1</sup> עדות משכנעת למועד הכתיבה המאוחר של 'בדרך נא-אמון' ניתן למצוא בשימוש החוזר שעשה אלתרמן בפתיחתו בחומרים לשוניים ותמטיים ובתבניות פרזודיות, רטוריות ופיגורטיביות מהשיר 'עיר השוטים', שפרסם במחברות לספרות כרך ב, מחברת א (מאי 1942), שימוש חוזר זה, שנעשה כנראה ב-1943, קרוב לוודאי לאחר שהחליט שלא להמשיך בכתיבת המחזור ששיר זה נועד לשמש כשיר פתיחה שלו. על הזיקה בין 'עיר השוטים' ל'שירי מכות מצרים' הצביעה כבר בפירוט זיוה שמיר (1984, 295-294; 1991, 13-14).

'בדרך נא-אמוץ' עומד כולו בסימן הזיכרון, המחבר בין ההווה לעבר, והופך את העבר לאקטואלי, רלוונטי, להווה חי ונוכח. הדבר בא לידי ביטוי גלוי, בין השאר, בבתים המסיימים את פרק הפתיחה ואת פרק הסיום של השיר:

וְכִזְכְּרוֹן עֲוֹנִים נְעִנֵשׁ  
בְּשִׁלְמָה עֲקֵבָה דָמִים  
קִמְתָּ-נִצַּבְתָּ בְּלִי יִשְׁלַט בְּךָ עֲבָשׁ  
עַל רֵאשִׁית נְתִיבוֹת עַמִּים.

כִּי הִפּוּ בְךָ אֱלֹהֵי עֲשָׂרָה,  
עַל אֲשֶׁם נִצַּדִּיק נְתָם.  
נִזְוָכְרָה אַתָּה לֵילֹת עֲשָׂרָה,  
וְרֵאשׁוֹן לָהֶם לַיִל הַדָּם.

נקודת המוצא להיזכרות נעוצה, כמובן, באירועי ההווה, כמתואר במפורש בסיום הפרק השני של השיר:

וּבְהַפּוֹת עַל רֵאשִׁים, כְּאֶבֶן,  
הָאוֹתוֹת שֶׁנִּרְאוּ כְּשִׁחֹק,  
וּבְכַעֲזוֹר לְעֵין-כָּל, כְּתִבֵּן,  
אֲמַתוֹת שֶׁנִּרְאוּ כְּחֹק - -

- - גַּם לַיִל מִתְנַשֵּׂא שְׁכוּחַ  
וְזִמְנִים נִקְרָעִים כְּסִגְר  
וְאֶפְרַיִם מִתְעַרֵּב בְּרוּחַ  
עַם אֶפְרַיִם שֶׁל בִּירוֹת כָּל דּוֹר.

אך היזכרות זו הופכת גם את העבר להווה, והדבר מנמק את אחת התכונות הסגנוניות הבולטות בשירי עשר המכות – הדומיננטיות של לשון ההווה, התקפה לא רק לגבי החלק השני של כל שירי המכות, זה של הדיאלוג הדרמטי, אלא מאפיינת, בדרך כלל, גם את החלק הראשון, התיאורי, של שירים אלו.

הזיכרון, ובכלל זה הזיכרון ההיסטורי, איננו, כמובן, מוזה יוונית בלבד. יש לו תפקיד חשוב ביותר גם במסורת היהודית העברית, מהמקרא ואילך, ובאופן מיוחד בהקשר של יציאת

מצרים: 'ויאמר משה אל העם: זכור את היום הזה אשר יצאתם ממצרים, מבית עבדים, כי בחוזה יד הוציא ה' אתכם מזה' (שמות יג, 3).<sup>2</sup>

אלא שהזיכרון של מכות מצרים במקרא קשור בגאולת עם ישראל, ואילו הזיכרון ב'בדרך נא-אמון' קשור בהיסטוריה האנושית של המכות, של הקטסטרופות, בסיפור חורבנה של נא-אמון כ'אבטיפוס לאנושות כולה' (כנעני 1955, 250).

'בדרך נא-אמון' הוא שיר קצר בעל אופי של ארגומנט. יש בו ארבעה פרקים, הממשיכים זה את זה מבחינת התבנית הפרוזודית (בתים מרובעים, משקל של טרימטר אנפסטי בחריזה מסורגת נשית-גברית, כשהרגל השלישית בכל שורה מתקצרת מאנפסט לימב) ומבחינת הרצף המחשבתית. אך הם נבדלים זה מזה בבירור במוקד התמטי של כל פרק: הפרק הראשון עניינו עצם הסיפור ההיסטורי של נא-אמון בסיטואציה של סיפור עשר המכות, שכותרתו התמטית היא 'עוונים ועונש'; הפרק השני עניינו בהשוואה בין הסיפור ההיסטורי העתיק לבין סיפורים היסטוריים דומים מאוחרים יותר, כולל סיפור ימינו אלה, סיפורים שכותרתם זהה מבחינה סמנטית – 'חזיון הגמול'; הפרק השלישי עניינו קטע אחד מתוך הסיפור הכללי, צדדי אמנם, אך כזה שלא ניתן להתעלם ממנו – סיפור האב השכול ובכיו, שכותרתו 'דמעת החפים מחטא'; והפרק הרביעי חוזר, באופן מעגלי, אל הסיפור ההיסטורי הראשוני, בווריאציה חדשה.

נקודות אחדות בולטות לעין מיד בקריאה ראשונה: לפנינו יצירה שעניינה פרשה היסטורית מוגדרת, ברורה; היא מסופרת לא כהיסטוריה פוליטית, שגיבוריה הם השליטים והמנהיגים, אלא כהיסטוריה חברתית, שעניינה כל שדרות העם ('מהיכל עד גרגר המלח / ומכתר ועד בלואים': מלך, שרים, חוזים, המון, אספסוף); להיסטוריה זו יש נרטיב ברור, מודחק אמנם, אך חם ואקטואלי, בעל אופי מוסרי: זהו סיפור על חטא ועונש; לפרשה ההיסטורית המוגדרת יש משמעות החורגת מזמנה, משמעות החוזרת ומתבהרת בתקופות שמתחוללות בהן פרשיות היסטוריות דומות; ולצדו של הנרטיב הכללי, הציבורי, זה של חטא ועונש, ניתן להבחין גם בנרטיב צדדי, פרטי, הסותר את הנרטיב הבסיסי, זה של 'דמעת החפים מחטא'. נתבונן עתה בשני הבתים הפותחים את הפרק השני של 'בדרך נא-אמון', הנראים לי כמפתח להבנת דרך הקריאה הנתבעת מאתנו:

אֶת גַּל-עַד לְשִׁבְטֵי הַזַּעַם  
הַפּוֹקְדִים יִבְשׁוֹת נְאִי.  
עָרֵי-אִישׁ, כִּי תוֹצִפְנָה רַעַם,  
בְּךָ רֹאוֹת אֶת עֲצָמָן בְּרָאִי.

<sup>2</sup> על הקטגוריה של הזכירה כקטגוריה יהודית במשנתו של ולטר בנימין, ראו: שלום 1975, 448-449. עוד למשמעות הזיכרון בהיסטוריה היהודית, ראו: ירושלמי 1988.

את גל-עד לערב נדבך,  
הנוטים אהלם על גבול,  
ויוצאים אל תבל, פתחך,  
להציג לה חזיון הגמול.

באמצעות התקבולת הסגנונית והתמטית של שני בתים אלה – החזרה האנפורית על הצירוף 'את גל-עד' בפתחתם, המבנה התחבירי הזהה של שתי השורות הראשונות של כל בית ושתי הטכניקות המקבילות של מימזיס בשתי השורות האחרונות – תובע מאתנו הטקסט להקביל בין הבתים ולחלץ מהם את הארגומנט המשותף. ארגומנט זה עיקרו: בנרטיב של נא-אמון, דהיינו בסיפור מכות מצרים, יש עניין לא רק לגופו אלא גם, ואולי בעיקר, כפך-פיגורה לנרטיבים היסטוריים מאוחרים יותר. אנו נדרשים אפוא להתבונן בסיפור מכות מצרים באופן פיגורלי, ולראות בסיפור הקדום רמזים או השתקפויות של סיפורים מאוחרים יותר, מודרניים. טכניקה זו, המתממשת בפועל בטקסט האלתרמני, מומחשת בשני הבתים שלפנינו בשתי צורות שונות: בבית הראשון באמצעות המטפורה של הראי; ובבית השני באמצעות המטפורה של ההצגה התיאטרונלית. שתי המטפורות קשורות לעולם האמנות ולתפיסת האמנות במושגים של מימזיס (mimesis), או של הצג (representation), או של השתקפות (reflection).<sup>3</sup>

המטפורה הראשונה, זו של הראי, קשורה הן לעולם של אמנות הספרות למן אפלטון ואילך, והן לעולם האמנות הפלסטית, כאחד מסמלי היסוד שלו או כמטונימיה רווחת בצירוף עצמו למן ון-אייק ('הפורטרט של הזוג ארנולפינו', 1434, הגלריה הלאומית, לונדון) ואילך. המטפורה השנייה קשורה, כמובן, לעולם של אמנות התיאטרון הטרגי, אמנות שנחשבה בעיני אריסטו למימטית שבאמנויות.<sup>4</sup> אף ששני הבתים מתייחסים במקביל לאותו גיבור ספרותי-היסטורי עצמו ולאותו נרטיב עצמו, דהיינו, הם אקוויוולנטיים זה לזה, ניתן לראות שהראשון, המציג את מטפורת הראי, מתממש בעשרת שירי המכות בעיקר בחצי הראשון, התיאור, של כל שיר, שכמוהו כצירוף; ואילו השני, המציג את מטפורת ההצגה, או הטרגדיה, מתממש בשירים אלו בעיקר בחצי השני, הדיאלוגי, של כל שיר, שכמוהו כמחזה. הפרסוניפיקציה של הערוב והדבר בבית זה, בבחינת מטונימיה של כל עשר המכות, ותיאורם כחבר שחקנים הנווד עם המופע שלו, 'חזיון הגמול' רומז להווי של ראשית התיאטרון המקצועי באירופה בשלהי ימי הביניים, במאות החמש עשרה והשש עשרה, וללהקות השחקנים שהיו נודדות מעיר לעיר עם הרפרטואר שלהן (כפי שצוין כבר אצל שמיר 1989, 304) – רפרטואר שהעלילות והתמות שלו היו

<sup>3</sup> לתיאוריות השונות של המימזיס, ראו: ברינקר 1982, 15-29; לורנד 1991, 16-55; Beardsley 1958, 8-14; Abrams 1958, 30-68; Gadamer 1986, 92-104, 116-122; Ricoeur 1991; Gebauer & Wulf 1995 או הייצוג, ראו: ברינקר 1980, 61-150; 1989, 85-174; 2000, 85-112; גודמן 1989; לורנד 1991, 56-81; Abrams 1958, 30-46; Miller 1976; Goodman 1976; Beardsley 1958, 267-317. לעניין הראי (ההשתקפות), ראו: Abrams 1958, 30-46; Miller 1976; Goodman 1976; Beardsley 1958, 267-317.

<sup>4</sup> ראו: אריסטו 1977, 54-56.

מבוססות על סיפורי המקרא והברית החדשה בצירוף מחזות מוסר, והיו אף הן בעלות אופי פיגורלי מובהק.<sup>5</sup>

מכל האמור לעיל חוזר ומתברר, כי ההנחיה המרכזית הניתנת לקורא היא להתבונן בנרטיב של נא-אמון ומכות מצרים, כפי שהוא מוצג בטקסט כשיר, כציור וכדרמה, התבוננות פיגורלית, על פי המסורת המפותחת של האמנות הפיגור לית באירופה הנוצרית בימי הביניים, ושר שיאה בקומדיה האלוהית של דנטה – מסורת שתוארה והוארה בצורה מזהירה על ידי אריך אוארבך (Auerbach 1984) בחיבורו הקלאסי מ-1944. להלן כמה מעיקרי דבריו הרלוונטיים לענייננו.

המילה הלטינית figura בגלגולה המפותח הראשון הקלסי, היא מונח מרכזי בספר התשיעי של ה-Institutio oratoria של קווינטיליאנוס (Quintilian). בספר זה הוא מציג במפורט את התיאוריה של הטרופים והפיגורות. קווינטיליאנוס מבחין בין טרופים לפיגורות: טרופ הוא המושג המצומצם יותר, ועניינו השימוש במילים ובצירופי לשון במשמעות שונה ממשמעותם המילולית; פיגורה, לעומת זאת, היא צורה של מבע הסוטה מהשימוש הנורמלי והמוכן מאליו. המטרה של פיגורה אינה, כמו בטרופים, להחליף מילים מסוימות במילים אחרים; ניתן ליצור פיגורות ממילים בשימושן ובסדרן המקובל. בשם 'טרופים' מכנה קווינטיליאנוס את המטפורה, הסינקדוכה, המטונימיה וצורות לשון דומות. בשם 'פיגורות' הוא מכנה שימושים רטוריים שונים, כגון השאלה הרטורית שהנואם עצמו משיב עליה וכן הצורות השונות של האירוניה; אך הפיגורה שבעיניו היא החשובה מכולם הייתה האלוזיה הנסתרת על צורותיה המגוונות. מתוך גרעין קלסי זה של תפיסה אינטר טקסטואלית של מושג הפיגורה צמחה והתפתחה התפיסה הנוצרית הימי-בינימית של המושג, שראשיתה אצל אבות הכנסייה ואשר הגיעה למלוא פיתוחה אצל אוגוסטינוס ובאמנות ימי הביניים. בדרך זו נתפסו האישים והמאורעות של המקרא כפְּרָה-פיגורציות של הברית החדשה על אישיה ואירועיה. האינטרפרטציה הפיגורלית הפכה את המקרא מספר של חוקים והיסטוריה של עם ישראל לסדרת פיגורות של ישו המשיח והגאולה, כזו שאנו מוצאים מאוחר יותר בסדרת המחזות של ה-Corpus Christi הפותחת ב'נפילה' ובסיפורי קין והבל והמבול; המשכה בסיפור אברהם ויצחק ובהולדת ישו, סיפור הפסיון במרכזה, וסיומה ב'יום הדין' (Happe 1975, 24-26); זו אינטרפרטציה שאנו מכירים היטב גם מהאמנות הפלסטית של ימי הביניים והרנסנס.

האינטרפרטציה הפיגורלית כוננה קשר בין שני מאורעות או אישים, שהראשון בהם סימן בנוסף לעצמו גם את השני, ואילו השני כלל בתוכו את הראשון או הגשים אותו. שני הקטבים של הפיגורה נפרדים בזמן, אך בהיותם אירועים ריאליים הם בתוך הזמן, בתוך זרם החיים

<sup>5</sup> ראו: Happe 1975, 24-26; Wickham 1987, 179-196.

ההיסטוריים. רק הבנתם של שני האישים או המאורעות היא פעולה רוחנית; אך פעולה רוחנית זו עוסקת באירועים ממשיים, אם בעבר, אם בהווה ואם בעתיד, ולא כמושגים או בהפשטות. היות שבאינטרפרטציה הפיגורלית דבר אחד מייצג ומסמן דבר אחר, זוהי אינטרפרטציה 'אלגורית' במשמעותו הרחבה של המושג. עם זאת היא שונה ממרבית הצורות האלגוריות הידועות לנו בהיסטוריות של שני הקטבים – הן של הסימן והן של מה שהוא מסמן. מרבית האלגוריות שאנו מוצאים בספרות ובאמנות מציגות מידה טובה (למשל, חוכמה) או תשוקה (קנאה), אינסטיטוציה (צדק) או לפחות סינתזה כללית מאוד של תופעה היסטורית (שלום, מולדת), אך לא אירוע מוגדר במלוא ההיסטוריות שלו. כאלו הן האלגוריות של שלהי הזמן העתיק ושל ימי הביניים, המשתרעות בערך מהפסיכומכיה של פרודנטיוס (Prudentius) המאה הרביעית ועד ל-Roman de la Rose (המאה השלוש עשרה).

הפיגורה שונה לא רק מהאלגוריה אלא גם מהצורות הסמליות או המיתיות הקדומות. התכונה המאפיינת של הסמלים המיתיים היא שהדבר המוצג הוא דבר חשוב מאוד וקדוש לקשורים אליו, המשפיע על כל חייהם ומחשבתם, והוא בא לידי ביטוי לא רק בסימן או בסמל אלא גם נתפס כקיים בתוכו בממש. לסמל כוחות מגיים, לפיגורה לא. הפיגורה חייבת להיות היסטורית, הסמל לא. נבואה פיגורלית מתייחסת לאינטרפרטציה טקסטואלית של היסטוריה, ואילו הסמל הוא אינטרפרטציה ישירה של חיים וטבע. לפיכך אינטרפרטציה פיגורלית היא מוצר של תרבויות מאוחרות, מורכבת ורווית היסטוריה הרבה יותר מן הסמל או מן המיתוס שתי השוואות אלו – עם האלגוריה מצד אחד ועם הצורות הסימבוליות, המיתיות, מצד שני – מאירות את הנבואה הפיגורלית באור כפול: היא חדשה ורעננה בתורת אינטרפרטציה תכליתית, יצירתית, קונקרטי של היסטוריה אוניברסאלית; והיא עתיקה עד אין סוף בתורת אינטרפרטציה מאוחרת של טקסט מקודש, רווי היסטוריה, שנוצר לפני מאות ואלפי שנים. עד כאן אריך אוארבך והפיגורה; ובחזרה לאלתרמן.

אין ספק ש'בדרך נא-אמון', ובמיוחד שני הבתים הפותחים את החלק השני של השיר, מכוון אותנו בבירור לקריאה פיגורלית של היצירה, דהיינו, לאינטרפרטציה היסטורית אקטואלית המבוססת על מערכת אינטר טקסטואלית מורכבת ביותר. בתשתיתו מצוי הנרטיב ההיסטורי היהודי המקראי הגלוי, שהוא פרה-פיגורה של הנרטיב הנוצרי של הברית החדשה וגלגוליו; מעליו – הנרטיב ההיסטורי הנוצרי הסמוי למחצה של הברית החדשה והתרבות הנוצרית של ימי הביניים והרנסנס, הנחשף טיפין טיפין הודות למערכת מפותחת של אלוזיות ספרותיות ואמנותיות, נרטיב שהוא עצמו פרה-פיגורה לנרטיב ההיסטורי המודרני;<sup>6</sup> ועוד מעליו – הנרטיב ההיסטורי האקטואלי הסמוי של שנות השלושים והארבעים, שאיננו נוכח בטקסט במישרין, אך אליו הוא מכוון אותנו בפירושו, באמצעות ההנחיה הפיגורלית, הקושרת את ההווה

<sup>6</sup> על הקשר הפיגורלי בין סיפורו של ישו המושיע לבין סיפור יציאת מצרים, הנרמז כבר בברית החדשה עצמה, ראו: Happe 1975, 172; Auerbach 1984, 50.

עם העבר הקדום, בבחינת שני הקטבים הקיצוניים של הפיגורה. אל נרטיב היסטורי זה מנחה אותנו כל שיר הפתיחה 'בדרך נא-אמון', ובמיוחד החלק השני שלו, זה שבשני בתיו הראשונים עיינו, והמסתיים בהצבעה מפורשת על הקשר בין שני הקטבים:

וּבְהַפּוֹת עַל רְאשִׁים, כְּאֶבֶן,  
הָאוֹתוֹת שֶׁנֶּרְאוּ כְּשָׁחֹק,  
וּבְכַעוֹר לְעֵין-כֹּל, כְּתֵבֶן,  
אֲמַתוֹת שֶׁנֶּרְאוּ כְּחֹק - -

- - גַּם לֵילֶךְ מִתְנַשֵּׂא שְׁכוּחַ  
וְזַמְנִים נִקְרָעִים כְּסֹגֵר  
וְאֶפְרָן מִתְעַרֵּב בְּרוּחַ  
עַם אֶפְרָן שֶׁל בִּירוֹת כָּל דּוֹר.

קשר זה בין העבר וההווה, דהיינו, התביעה לקרוא את הצירה קריאה פיגורלית, אקטואלית, בבחינת גילויים היסטוריים שונים של אותו נרטיב בסיסי עצמו – הוא הלייטמוטיב של כל השיר 'בדרך נא-אמון'. הוא נכנס לראשונה לשיר בשני הבתים האחרונים של הפרק הראשון:

בֵּין קְדוּמֵי סְפוּרֵי מוֹרְשֵׁת  
סְפוּרֶךְ הַמְּגִדָּה לוֹהֵט.  
כְּדִלְקָה רְחוּקָה מְגִשֵׁת  
אֶת עוֹלָה מְעַבֵּי הָעֵת.

וּכְזָכוֹן זְכוּנִים וְעֹנֵשׁ  
בְּשִׁלְמָה עֶקֶבָה דָּמִים  
קִמְתָּ-נִצְבֹּת בְּלִי יִשְׁלֵט בְּךָ עֶבֶשׁ,  
עַל רְאשֵׁית נְתִיבוֹת עַמִּים.

הוא מפותח, כאמור, במיוחד בפרק השני של השיר, אך חוזר ומופיע גם בפרק השלישי, בשני הבתים האמצעיים:

נֹא-אֲמוֹן אֲפוּפַת צְלָמוֹת,  
אֶת בְּכִיוֹ שֶׁל הָאֵב הַמֶּךְ

בְּאֶחָד מִפְּרָחַי אֶלְמָנָת  
בְּיָדַיִם מִמֶּנָּךְ אֶקַּח.

וְהִפְרַח נִחַר מִיִּשְׁשׁוֹן,  
אֲנִי נוֹצֵץ הוּא וְלֹא יוֹעֵם.  
כִּי רַבִּים, סוֹפְדֵי מֵת בַּחֲשָׁךְ,  
הָאִירוּהוּ בְּדָם עֵינָם.

כאן לפנינו, באמצעות דימוי הפרח, מה שאורבך תיאר ככפל פניה של התבנית הפיגורלית, שהיא מצד אחד ישנה נושנה, עתיקת יומין, ומצד שני רעננה, אקטואלית ותכליתית. ועם לייטמוטיב זה, חוזר ושוב ושוב ב'בדרך נא-אמון', אם כתחבולה רטורית ואם באורח כפייתי, אובססיבי, גם מסתיים השיר:

נא-אמון, עוד עומדים מתיך  
אל קורות בתיקה מאז.  
וקופאים עליהם עיטיך  
פחלום שאיננו גז.

כי הכו בך אלות עשרת  
על אשם נצדיק נתם.  
וזוכרה את לילות עשרת,  
וראשון להם ליל הדם.

הזיכרון האנושי, התרבותי, מחבר את נא-אמון המודרנית, 'בירת כל דור' (לרבות דורנו) עם נא-אמון העתיקה. ההתבוננות הזיכרונית של נא-אמון המודרנית בנא-אמון הקדומה היא בבחינת התבוננות בראי, שתוצאתה – עשרת שירי המכות הצירויים, שכמוהם כעשר תמונות של פורטרט עצמי, תמונות שגרעיןן הריאלי הוא תמיד התבוננות בראי;<sup>7</sup> אלא שאת תפקיד הראי הריאלי תופסת כאן הפיגורה, שמשמעותה המקורית, כפי שמציין אורבך במשפט הראשון של מחקרו, 'צורה פלסטית'.

האינטרפרטציה האקטואלית, ה'אלגורית' במובן הרחב, שניסיתי להציג במהלך הקריאה בעשרת שירי המכות, לא הייתה אפוא אינטרפרטציה כפויה, לפחות לא בתשתיתה

---

<sup>7</sup> Miller 1998, 186-195



הבסיסית, הפיגורלית; היא התבססה על צופן שנכלל בטקסט עצמו (והדבר איננו מחייב, כמובן, לקבל את כל הפרשנות הזו לפרטיה).